

한국 현대미술을 위한 비평 이론:

김수자의 작품을 통해본 후기식민주의와 그 너머

진휘연 | 삼성디자인학교SADI 교수

1. 서론: 한국 현대 미술의 현주소

한국은 세계 미술계의 가장 활동적이고 생산적인 중심 중 하나가 되었다. 저명한 국제 미술제에 많은 미술가들이 적극적으로 참여하고 있으며, 한국의 많은 도시들이 전 세계 미술 비엔날레를 주최한다. 한국 미술은 미술가의 수적인 측면에서나 미술작품 생산의 측면에서 모두 빠르고 다양한 발전을 보여줬다. 다양한 서양매체를 선택하여 작가들은 모더니즘과 포스트 모더니즘, 모두에서 최근 미술의 이슈들을 통합시켜왔다.

이 과정에서 젊은 한국 미술가들은 역사적 아이콘의 이미지를 새롭게 창조함으로써 한국사회의 전통적이고 위계 질서/가부장적인 현실을 바꾸려 노력하고 있으며, 이는 많은 서양 미술가들이 1960년대 미술에 접근하는 방식과 유사하다. 물론, 소재와 테마를 선택함에 있어서 1960년대 서양 미술가들과 오늘날 한국의 미술가들 간에 유사성은 분명하지만, 완전히 똑같지만은 않다.

한국미술에 서양적 요소와 한국적 요소들이 섞여있으나, 서양미술의 형식적이고 개념적인 '근접성'과의 연관성을 통해서 한국 현대미술 작품들의 분석에 이르게되고, 거기에는 욕망과 저항, 모호함을 내포하고있다. 세계 미술지형 내의 그 위치에 근거하여, 한국은 '로컬'이라고 간주되어 왔다. 소위 '로컬'의 미술적 의미는 후기식민주의 이론 연구에 해당한다.¹⁾ 한국은 아시아에서 또 다른 미술중심이 되었으며, 세계 미술에서 한국의 위치와 컨텍스트는 후기식민주의 연구의 중요한 의미를 제공한다.

본 연구는 현대 한국미술과 서양미술 간 유사성을 해석하기 위한 이론적 근거를 탐구하고자 한다. 또한 한국 미술가들의 작품이 한국 주체와 '타자' 간의 분열과 불일치를 어떻게 드러내고있는지를 연구하려한다. 한국 미술가들의 작품에는 동시대 서양 미술가들의 주요 담론에 참여하고자 하는 열망이 나타난다. 하지만 한국인으로서의 정체성에 근간을 두고 있는 젊은 미술가들은 또한 서양사회의 미술

적 관습을 변화시키고 이에 대해 저항하고자 하는 노력을 표현한다. 이 현상에 대한 설명을 위해 새로운 비판적 시각을 구성할 것이다.

2. 이론

1) 시각적 형태와 요소의 교환

미술사 연구는 미술적 요소를 제공하는 자와 이 요소를 받는 자 간의관계에 대해 오랫동안 집중해왔으며, 이 둘 간의 적절한 관계를 탐구하고 수치화하는 노력을 기울여왔다. 미술사학자들은 이를 위해 "영향"이라는 용어를 사용하며, "스타일", "형태", "개념", "정신"과 같은 용어들을 사용해 이 관계를 설명한다. 시간이 흐르면서 구성요소들은 변하지만, 시각적 생산품으로서 미술은 시각적 미술 요소로부터 자유로울 수 없으며, 시각적 미술 요소들이 비교 행위를 만들어내거나 또는 비교하도록 자극한다.

"타자"의 존재는 권력의 지지를 받으며 꾸준히 욕망의 객체를 생산한다. 오늘날 미술이 국경의 제약 없이 이뤄지고 있다고 주장하지만, 문화적 권력의 지형도는 세계의 국경선을 따라 여전히 존재한다. 따라서 문화간의 영향 혹은 관계를 정의하는 것은 미묘하고 복잡한 일이다.

저명한 후기식민주의 학자 호미 바바(Homi Bhabha)는 후기식민주의 미술 관행 연구에 적합하다고 평가받은 "모방(mimicry)" 이론을 제안한 바 있다. 과거 '모방'이란 일반적으로 우월한 그룹이 창조한 미술적 요소를 추종자들이 따라하는 모방관행으로 여겨졌었다. 모방에서 추종자들은 우월한 그룹이 만들어낸 미술적 결과물들을 아무런 비판 없이 채택하는 하위그룹을 지칭한다.

1) 한국 최초 아방가드르 미술운동 'art informel'을 필자는 다음의 논문에서 후기식민주의 시각으로 논의한 바 있다. "Abstract-Expressionism and the Critical Approach to the Post-Colonialism" *Misul Sahak*, vol. 12(Dec. 1998): 155-173.

“모방과 인간(Of Mimicry and Man)”에서, ‘모방’ 이론은 미술에서 거울처럼 반사하는 행위를 지칭할 때 사용된다.²⁾ 즉, ‘중심’을 비추는 ‘로컬’의 생성을 말하는 것이다. 이 이론에 따르면 “모방”의 관행은 단순히 모조미술 행위나 복사가 아니라, 원형(중심)의 창조에 대한 정치적 저항이며, 모방을 통해 로컬 미술가들은 ‘원형’을 역전시키거나 원본을 해체한다. 바바의 이론은 이런 관행을 식민 지배를 받는 자(미술요소의 수신자)의 측면에서 고찰하며, 유사성을 평가하는 관행에 도전한다.

전통적인 측면에서 보면 시각적 유사성은 비교와 모방을 설명할 때 사용되는 중요한 요소로 퇴행적/부정적 의미로 간주된다. 우리가 한국 현대미술에 대해 얘기할 때, 서양미술의 가시적 요소나 아이디어에 집중하게 되면, 한국미술 평가는 어려워진다. 반면에 바바의 이론은 한국 미술에 대한 부정적 편견을 정정하고 이 관계를 전통적인 방식으로 분석해야 하는 부담을 없애준다.

2) 주체의 위치

에드워드 사이드(Edward Said)³⁾와 그람시(Gramsci)는 한 사회계층 혹은 집단이 다른 계층과 집단에 대해 가지는 문화적 우월성에 대해 연구한 바 있다. 그람시는 부르주아가 자신들의 권력과 정치적 안정성, 문화적 우월성을 무기로 이데올로기를 조작하는 헤게모니에 대해 설명한다.⁴⁾ 서양의 가상의 문화적 우월성은 현재에도 계속된다. (후기)식민주의 시대에서, 주체(subjectivity)는 서양과 동양이, 학문

적으로 정치적으로 서로 상이한 전통간의 문화적 통합 혹은 혼합의 산물이다.⁵⁾

“타자에 대한 질문: 고정관념과 식민주의 담론(The Other Question: The Stereotype and Colonialist Discourse)”에서 바바는 “사이드는 언제나 식민주의자가 전적으로 식민주의 권력과 담론을 소유한다고 암시하지만, 이것은 역사와 이론을 단순화시키는 것이다”⁶⁾라고 말한다. 에드워드 사이드와 다른 역사가들과는 달리, 바바는 변방 혹은 경계 개념을 모더니티와 식민주의 비평을 하는데 유리한 포지션으로 제안한다. 지금까지 압제를 받았던 사람들의 측면을 채택함으로써, 바바는 역사 기록의 권위를 전복시킨 것이다.

호미 바바는 “다양성”이 아닌 “차이”를 강조한다. 그의 비판 선집, *문화의 위치(Location of Culture)*에서 바바는 전위와 부정의 언어가 독립과 진보, 모더니스트 혁명 운동에 숨어있는 역사주의를 대체한다.⁷⁾ 문화 지형도를 위해 바바가 추구하는 지역성은 국경과 변방적 위치, 하이브리드한 성질, 차이를 이동시키는 지역성이다. 바바는 정체성과 모더니티, 대표성과 같은 후기식민주의와 현대 문화 투쟁을 구성하는 다층의 요소들을 분석한다.

그는 “정체성”이란 자신의 이미지가 자신과 다른, 타자의 이미지와 직면하는 프레임, 대표성의 공간에 대해 끊임 없이 질문을 던지는 것이다”⁸⁾라고 주장한다. 정체성은 기존의 편견을 통해서가 아니라 구성/형성의 과정으로 이해되어야 한다.⁹⁾ 이런 과정을 통해 “타자”를 구성하는 수많은 층들과 진보를 이해하기 위한 이론적 시도를 하게 되는 것이다. 따라서 지속적인 형성과 확인의 과정을 통해 타자는 욕망의 객체, 방관자의 자리 잡지 않은 객체, 그리하여 정체적의 대항자가 되는 것이다.

이것을 한국 역사에 적용시켜 보면, 바바의 이론은 한국인들의 정체성과 주관성을 형성하는 흥미로운 역학을 만들어낸다. 한국전 이후, 한국은 미국과 광범위한 교류를 가져오면서 서양과의 가상의 강한 관계를 가지는 것이 가능하였으며, 한국의 정체성을 구성하는 가장 주요한 요소가 되었다. 바바의 연구는 한국 현대이론 담론을 분석하는 유용한 틀을 제공한다. 즉, 정형화된 정체성이 먼저 만들어지고, 이 정체성이 통일되지도 단단하지도 않다는 것을 발견한 것이다. 이 정체성은 “이도/저도” 아닌 정체성이라고 명명할 수도 있다. 교화된 시민사회를 추구하는 서양모델을 신봉하지도, 전통적 한국 정체성을 소중히 여기는 것도 아닌 정체성이다

이 상황에서, 한국의 미술가들은 개방적이고 지속적으로 이동하는 불안정한 주제를 가지고 있다. 젊은 미술가들은

2) Homi Bhabha, “Of man and mimicry: The Ambivalence of Colonial Discourse,” *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994): 85-92.

3) Edward Said, *Orientalism*, (NY: Vintage, 1978).

4) Gramsci, *An Antonio Gramsci Reader*, ed. David Forgacs (New York: NYU Press, 2000): 189-221.

5) Brian Wallis, *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York, 1984); James Clifford, “On Collecting Art and Culture,” *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, ed., Russell Ferguson (Cambridge: MIT Press, 1992): 141-170; James Clifford, “On Orientalism” in *The Predicament of Culture*, (Cambridge: Harvard University Press, 2002).

6) Bhabha, “The Other Question: The Stereotype and Colonialist Discourse,” *Screen* 24, no.6 (Nov/Dec., 1983): 25.

7) Ibid, 86-89.

8) Ibid, 45-47.

9) 예를 들어, 라캉은 그의 저서에서 주관성 형성을 주장하였다. *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alain Sheridan (New York: W.W. Norton N Company, 1998).

자신의 양향 주관성을 이용해서 "타자" 이슈에 접근하고, 권력과 지식으로서의 자신의 주관성을 이용해서 "타자"의 작품을 개혁하고 변화시킨다. 존재의 부분적 비전을 생산함으로써 객체의 원형을 변화시킴으로써 원래의 변방으로 밀려났던, 밀어내고자 했던 의도는 숨겨진다. 애매모호한 이중적 비전은 "타자"의 존재에서 사라난다. 젊은 미술가는 문화적, 역사적 차이의 충돌을 분명하게 설명하는 것이다.

바바에 따르면, 유사성은 지속되었지만, "피식민종이 타자를 환유적으로 모방하는" 차이에 대한 담론이 시작되고 있다고 한다.¹⁰⁾ 탈구조주의와 후기식민주의 모두에 찬성하는 바바는 센터에서 로컬로의 선행적 영향을 해체하려고 시도하였다. 그는 로컬을 센터와 유사하게, 하지만 너무 유사하게 만들지는 않음으로써, 로컬이 센터의 권력을 전복시키거나 센터의 권력을 없앴다고 주장하였다. 기호가 해석될 때, 기의가 환유적으로 작용한다. 즉, 기의의 부분적 의미를 다른 기표로 대체함으로 인해 기호의 적절한 의미로부터 계속 밀려나게 되는 것이다. 의미 없는 기표가 계속 되면 불완전한 기호 체계가 되는 것이다.

두 개의 서로 다른 주체간의 긴밀한 관계안에서, 욕망이 발생한다. 하지만, 이론적으로 이 욕망은 "중심" 혹은 "서양"이 아니라, 언제나 피식민종, 로컬 아티스트가 가진다. 서양은 타자에 의해 영감을 받은 (혹은 영향을 받은) 대안 프로젝트를 만들길 원치 않았다. 상호 영향은 가능한가? 상호호혜적인 혹은 양방향의 액션은 있을 수 있는가? 서양의 미술가들은 타자의 욕망의 객체이며, 로컬 미술가들은 언제나 욕망의 주체이다.

상호반응 없이, 욕망에 대한 담론은 완성되기 어렵다. 모방 혹은 영향은 미술적 요소의 거래에만 바탕을 두고 있는 것은 아니다. 주는 자와 받는 자의 진정한 구분은 권력을 가진 자와 권력을 가지지 못한 자간의 차이이다. 따라서 이는 정치 및 이데올로기적이다. 바바의 '모방' 이론은 이런 전제에 대해 반대하고, 서양이 역사 기술의 주체로서 이데올로기를 재생산하려는 시도를 비판한다. 바바는 이 둘의 관계 뒤에 숨겨진 험사리 끊어지지 않는 관련성을 절단하려고 노력했을 것이다.

그러나 그의 모방이론은 "로컬 혹은 후기식민주의 미술"에 대한 전통적인 연구의 전환을 망치는 몇 가지 문제를 가지고 있다. 그의 연구제목이 말해주는 것처럼 모든 관계가 애매/양가적 성격을 가지고 있거나 모호하기 때문이다. 바바는 '환유성(metonymy)'이란 단어에 대해서, 차이가 유사성에 숨겨져 있는 방식에 대해서 충분한 설명을 제시하지 않는다. 정확히 어떻게 환유적 유사성이 일반적 유사성 논의와 차별되는지 여전히 애매모호한 것이다.

다른 탈구조주의 이론들과 마찬가지로, 모방이론은 미술 재생산과 미술해석에 영향을 미치는 구문론을 비판적으로 바라보려 한다. 예를 들어 구문론은 기표 간 혹은 기의 간 관계를 다루는 반면, 의미론은 미술가와 미술가 자신의 작품 간의 관계와 이런 관계 뒤에 의미 혹은 동기간의 관계에서와 같이, 기표와 기의간의 관계를 탐구하고 의미의 변화를 다룬다. 의미론은 통시적인 반면, 구문론은 기의를 다룬다. 이런 것이 공시적(synchronic)인 것이다.¹¹⁾

모방은 전통적 재생산 구조를 변화시킴으로써 기능을 할 수 있지만, 모방 이론의 대부분은 미술가와 자신의 작품 간의 관계를 분석한다. 이것은 의미론에 가깝다. 방법론과 영향의 측면에서, 새로운 이론은 일반적 사고에 도전해야 하며, 기존의 해석방법을 도전해야 한다. 바바의 '모방'에 따르면, 한국미술에서 이런 형식적이고 개념적인 유사성이 구문론적 재생을 가져올 수 있을까?

3. 한국미술의 예술적 환경

한국현대미술은 세계 미술계의 가장 강력한 경쟁자 중에 하나가 되었으며, 미술가들은 세계 미술 경향에서 도태되지 않으려 하거나, 혹은 최소한 국제기준을 따르거나 참여하길 원한다. 21세기에서 정보는 주체에 관계없이 실시간으로 빠르게 이동하며, 동일한 형식과 주제가 세계 방방곡곡에서 거의 동시에 나타난다. 재생산을 시작한 사람도 없이 많은 작품들이 재생산 되는 것처럼 보인다.

다수의 미술가들이 국제표준에 맞춰 자신만의 주제와 표현을 찾아내려고 노력한다. 더 나아가, 이론적으로도 미술가들이 이런 "새로움"에 발맞추도록 독려하며, 역사학자들과 큐레이터, 미술가, 그 외 미술계 인사들은 현대 담론에 참여하길 원한다.

이데올로기적 기관으로서, 이들의 권력체제와 이론 중심적 태도는 이런 경향을 가속화시킨다. 미술평론가들은 이론적 지식을 잣대로 미술작품을 평가한다. 그 결과로 서양의 학자들로부터 생성된 이론들은 한국에서 빠르게 제도화된다. 욕망의 대상으로 이런 경향을 유포하고 득려하는 이론가들도 책임이 있다. 이런 상황에서 몇몇 한국 미술가들은 서양이론과 개념 측면에서 평가받는 다양한 미술작품을 생산하였다.

10) Bhabha(1994): 87-90.

11) Barthes, Roland, *S/Z: An Essay*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975): xi-xv.

1) 미술가와 비평이론

예를 들어, 김수자의 〈빨래하면서 걷기Walking doing laundry〉, 1997/ 양주혜의 〈시간재기21Counting time21〉, 2002/ 윤석남의 〈피흘리는 집Blooding house〉 2004/ 〈붉은 밥Red Rice〉 2003/ 이미라의 〈디지털 프린트Digital print〉, 2003 외 많은 작품이 있다.

이불은 육체 혹은 육체에 대한 여성판타지와 연관된 주제에 대해 〈괴물Monster〉 2002/ 〈사이보그Cyborg〉 1999/ 〈플럭서스Fluxes〉 1998/ 〈아마추어Amateurs〉 1999를 통해 표현하였다. 1999년 베니스 비엔날레에서 특별상을 수상한 바 있는 이불은 영원한 욕망과 성적 판타지의 대상으로서 육체를 왜곡하고 과장한다. 특히, 〈몬스터 2002〉와 〈사이보그 1999〉에서 작가는 여성의 육체를 타자의 시선과 욕망이 서로 교차하는 기계적 혼성물로 표현하였다.

키치(Kitsch) 부문에서는 최정화가 〈욕망의 자리, 플라스틱 바스켓Site of Desire, Plastic Baskets〉 2005/ 〈랍스터 폰Lobster phone〉 2004/ 〈터치미Touch me〉 1998에서 일상적 사물을 진부하고 유머러스한 미술작품으로 만들었다. 정치 및 존재론적 저항 부문에서, Café October, 〈반전을 위한 미술Art for no-war〉 2001/ 서용선의 〈폭팔Bombing〉 2004/ 〈노근리Nokeun-Lee〉 2001/ 신학철의 〈한국의 현대역사Modern history of Korea〉 1983, 1994/ 기민정의 〈금강산Keumkang Mountain〉 1999/ 임옥상의 〈한국전쟁Korean War〉 등 많은 작가들이 활동하고 있다.

일상적 사물로서 미술에 대한 표현으로 김홍석의 〈우리의 사랑은 얼마나 진실한가How deep is our love〉, 2000/ 〈1등이 될 거야I'm gonna be #1〉, 1996/ 〈오벌 토크Oval Talk〉, 2004의 작품은 좋은 평가를 받았다. 김홍석은 대상물이 가지는 고정된 기능에 대한 일반적인 생각을 뒤집고 기호로서 이들 대상물의 용도를 전복시켰다. 〈오벌 토크〉는 미국 대통령이 자신의 타원형 사무실(대통령 집무실)에서 업무상 토론을 하는 모습을 형상화 하였지만, 적색의 타원 모양은 타원형 사무실이 가지는 원래 의미를 대체한다. 김홍석은 언어가 가지는 정치적이며 이데올로기적인 무게를 전복시키고 유머를 이용해 파괴시키려 한다.

김소라의 〈코스모 비탈레Cosmo Vitale〉(2005) 또한 흥미로운 작품인데, 한국의 유행가를 외국인이 부르는 모습을 찍은 뮤직비디오이다. 김소라는 익숙하지 않은 목소리를 써서 익숙한 사운드를 고립시키는 시도를 통해서, 이데

올로기로서의 "한류"를 분석하고 있다.

조덕현의 고고학적인 작품, 〈구림 프로젝트: 이소국의 과거로부터Kurim Project: from the past of Country E-so〉(2000)는 지금은 사라진 나라 이소를 주제로 한 문학과 미술을 통합하면서 '특정 부지'에 대한 서양의 전통에 대해 다루고 있다. 김수자의 〈보따리 트럭- 움직이는 도시Bottari truck-moving cities〉 1997/ 〈바늘 여인Needle woman〉 1997, 서도호의 〈뉴욕의 집/서울의 집New York House/ Seoul house〉 (1998)은 이주/유리의 정치, 문화적 의미를 흥미롭게 다루고 있다.

대중문화와 타자에 대한 문화적 무관심에 대한 작품으로는 이동기의 〈아토-마우스Ato-mouse〉(2000)/ 이동욱의 〈그린 자이언트Green giant〉 2003/ 정연두의 〈보라매 댄스홀Borame dance hall〉 2002/ 〈마술 Bewitched〉 2003/〈에버그린타워Ever-Green Tower〉(2001)이 있다. 〈에버그린타워〉에서 정연두는 같은 구조의 같은 아파트 안, 같은 각도에서 다수의 가정의 모습을 사진에 담으로써 한국 가족의 전형적인 초상화를 보여주려 했다. 하지만 상당히 비슷한 주택에 사는 '그렇게 비슷하지 않은' 사람들의 모습은 이들의 서로 다른 욕망을 보여준다.

일부 미술가들은 대중문화와 긴밀하게 작업을 하면서 다양한 상업적 혹은 대중적 아이콘을 미술적 포맷으로 시각화하였다. 예를 들어, 함진은 찰흙으로 소형 형상들을 만든다. 이들은 손가락으로 기어다니며, 햄버거 위에서 싸우고, 컵라면 속 혹은 위에서 살거나 풍선을 가지고 다니는 모습이다. 함진은 〈손가락을 물어뜯는 인형Doll biting finger〉 (1999)에서 유머감각이 넘치는 자신의 상상력을 가지고 상식으로 돌아가는 세계에 도전한다.

미니멀리즘의 전통과 관련해서 이인현의 〈회화의 침전Sedimentation of painting〉 2003/ 나춘모의 〈스토크 라인Stoke line〉 2003의 작품이 있으며, 개념미술에는 김범의 〈라디오 모양의 다리미, 주전자 모양의 라디오, 다리미 모양의 주전자An Iron in the form of a Radio, a Radio in the form of a Kettle, a Kettle in the form of an Iron〉 2002/ 박이소의 〈정직/달반도Honesty/Dal-Ban-Do〉 등이 사조를 대표한다.

김범은 일반 사물의 기능을 변화시킨다. 예를 들어, 라디오 모양을 한 다리미, 다리미 모양의 주전자, 주전자 모양의 라디오를 제시한다. 그는 외형만을 보고 속단해서는 안 된다는 것을 사람들에게 보여주려 하며, 기호가 작용하는 방식, 즉 이들의 임의적 체계에 대해 좀 더 관심을 가지길 원한다.

인터랙티브 아트로는 오인환의 〈분실물 센터Lost and

found)(2002)가 있으며, 한국 문화에서 동성애와 성정체성에 대해서는 오인환이 <컨텐츠Contents>(2004) 같은 흥미로운 작품을 내놓았다. 이 작품은 서울의 이태원이라는 특정지역에 있는 게이바의 업소명 목록으로 구성된다. 멀티미디어 작품으로는 김신일 <활면 마취 - 두개골 진화에의 태도> 송상희 <바다에서 온 메시지>, 김영진의 <별자리 Horoscope> 2001/ 홍성민의 <다치지 않을 거야Won't get harmed> 1997/ 정소연의 <호흡Breathe>(2002)이 있으며, 미술/정신 및 종교 부문에는 이한수의 <달리를 위한 오마주Homage to dali>(2004)가 있으며, 회화 표현의 기술부문에는 조덕현의 <층Layers> 2000/ 문범의 <천천히 함께Slowly together>(2003) 외 많은 작품들이 있다.

여전히 하드 에지 추상화에서 표현주의적 스타일에 이르는 전통적 회화기법으로 작품 활동을 하는 많은 작가들이 있다. 하지만 기존의 미술 전통에 의해 이들 서양이론을 '새롭고' '매력적인' 상징으로 양산해내고 있기 때문에 위에서 언급한 아티스트 외에 많은 젊은 작가들이 포스트모던 담론 안에서 작품 활동을 하고 있다.

4. 부재와 존재의 의미

이들 작가들 중에서, 일부는 주체와 타자간의 관계를 관찰하면서 문화적 차이에 도전하고 있다. 특히 니키 리와 김수자는 우리에게 한국 현대미술의 이론적 비전의 독특한 영역을 제공한다. 이들은 여성을 주제로 선택함으로써 성이데올로기에 대한 여성 미술가의 사회적이고 문화적인 대응을 기호로 풀어내는 페미니스트적 시도의 최전방에 있다. 동시에 이들은 미술과 미술의 컨텍스트에 대한 서양적 비전의 한계를 뛰어 넘는 '한국적 관점'을 제안한다. 한국 여성 아티스트들은 서양 이론에 대한 비판적 문제를 지적할 뿐만 아니라 한국 미술 작품의 바람직한 관점을 제시한다.

1) 탈중심의 의미: 니키 리

대담한 젊은 작가 니키 리는 특정 집단의 사람들에게 응화되는 프로젝트를 시행하고 이 과정에서 그녀는 '진짜 삶'과의 상호작용을 역설한다. 그녀는 드래그 퀸, 화이트 트래쉬, 섹시 댄서, 펑크족, 극한스포츠를 즐기는 사람, 레즈비언 등과 같은 상대적으로 소외된 사람들에서부터 상류층의 여피, 노인들, 중남미인, 관광객, 스윙 댄서들에 이르는 서브컬처 그룹의 일원이 되었다.¹²⁾

니키 리의 각 프로젝트는 상당한 연구와 물리적인 준비

를 필요로 한다. 섹시댄서 프로젝트(Exotic Dancers Project 2000)에서 니키 리는 실제로 스트립 클럽에 취직을 하기도 했으며, 오하이오 프로젝트(Ohio Project 1999)에서 그녀는 2주반 동안 트레일러 파크에 사는 가족과 함께 살았으며, 스케이트 보더 프로젝트(Skate boarders Project 2000)에서는 샌프란시스코 거리에서 스케이트 보드를 배웠다. 니키 리는 완전한 동화를 추구하지만, 자신이 임시로 선택한 커뮤니티에서 결코 그 누구를 속인 적이 없다. 그녀는 처음부터 자신은 아티스트이며 자신의 새로운 남자친구/연인/동료를 자신의 작업에 참여하도록 초대하고자 한다는 사실을 설명하였다.

니키 리는 주체의 고정성을 해체하고 문화적 차이를 시각화하는 사회적이며 여성주의적인 관점에서 논의를 하였다. 그녀가 참여했던 집단은 각각 독특한 기준과 특성을 가지고 있지만, 그녀는 쉽게 그들의 일원이 되었으며, 이 점이 이들의 강력하고 태생적인 성격이 그다지 근원적이거나 한 집단만의 특화된 내성이라고 볼 수 없다는 것을 반증해 준다. 즉, 이런 특성은 학습과 경험을 통해 배워진 것이다. 옷 입는 방식, 머리모양, 태도는 시각적으로 특정 문화 집단의 정체성을 정의한다. 수개월에 걸친 관찰과 연습을 통해 니키 리는 그 집단의 일원이 된 것이다.

니키 리의 공연 중심의 사진들은 보통 신디 셔먼(Cindy Sherman)과 야수마사 모리무라(Yasumasa Morimura)와 비견된다. 작가는 사진의 주요 피사체가 되지만, 동시에 계속해서 다른 사람으로 변화한다. 셔먼과 모리무라는 과거와 현재, 종교와 미술의 이미지를 채택하고 재구성함으로써 가상의 기념성을 강조하는 반면, 니키 리는 해당 집단의 일원이 되는 방법을 채택한다.

그녀의 새로운 아트 프로젝트 <Parts>에서 니키 리는 인간관계 영역의 심원으로 내려간다. 사진은 여성과 남성, 커플의 다양한 모습을 담고 있지만, 여성만이 사진에 나타나고 남성은 존재의 흔적만을 남긴 채 사진에서 사라진다. 여기에서 사진을 보는 사람들은 사진에 남아있는 것뿐만 아니라 없어진 것을 상상해야 한다. 여성의 존재는 있지만 남성 존재의 부재는 상대방의 욕망과 기대를 표현한다.

니키 리는 최근 사진과 비디오를 혼합하는 작업을 통해 이미지의 의미가 맥락(context)을 통해 변화하는지를 보여 준다. 사회문화적으로 서로 일치하지 않는 매체 위에 이미지를 포개 놓음으로써 복수의 의미를 생성해내는 분야로 자신의 관심영역을 확장하였다.

12) Nancy Spector, "Nikki S Lee: Of Self and others," in Hermes Korea Misulsang, exh.cat, (Seoul: Art Sonje, 2006), pp.96-97.

2) 김수자의 <보따리Bottari>와 <바늘 여인Needle Woman>

김수자(1957-)는 한국 미술 비평 역사에 독특한 영역을 만들어가고 있다. 김수자는 성과 문화적 이슈를 다룬 자신의 작품에 대해 서양에서 큰 관심을 받아왔다.¹³⁾

전통 한국 여인의 노동으로부터 주제와 모티브를 선택하는 김수자는 "보따리 아티스트"로 알려졌다. 보따리는 옷이나 일상 생활용품으로 담아 다니는 원형의 꾸러미를 말하는 것으로, 김수자는 한국 전통 의류소재의 화려한 직물을 사용했으며, 여성의 가정의 삶에서 철학적 사상을 발견하였다.

<바느질해 걸어 들어가기(Sewing into Walking)>과 <떠나는 도시-2727 킬로미터, 보따리 트럭(Cities on the Move-2727 Km, Bottari Truck)>과 같은 전시회에서 김수자는 공간을 전통침구와 물건, 보따리로 채우기 시작했다. 다른 천을 재활용한 이런 오래된 천은 그 자체로 이야기를 가진다.¹⁴⁾

"옷이 제 삶의 일부였기 때문에 항상 옷에 끌렸던 것 같습니다. 옷은 안과 밖이 있기 때문에 바느질 작업 과정을 통해 지속적인 대화나 소통을 할 수 있게 해주죠."

13) 김수자는 50대 후반이 되어서야 한국 혹은 서양 미술세계로 발을 들였다. 1998년 마흔 한 살이 되면서 뉴욕에서 살기 시작했으며, 48차 베니스 비엔날레 D'APERTutto 섹션(1999), 상파울로 비엔날레(1998), 이스탄불 비엔날레(97), 광주 비엔날레(2000) 등과 같은 다양한 전시회에 적극적으로 참여하고 있다. 서울에서는 현대, 서미, 로댕 갤러리(2000)에서, 오사카에서는 On, 동경에서는 ICC (2000), 베를린에서는 쿤스트(Kunsthal) (2001), 뉴욕에서는 Traditions/ Tensions, 퀸즈 박물관, 아시아 소사이어티, 그레이 아트 갤러리(1996-98), 비엔나에서는 세션(Seession), 코펜하겐에서는 루이지애나 미술박물관, 런던에서는 헤이워드 갤러리, 뉴욕에서 P.S.1 현대미술센터(1997-2000) 등에서 개인전을 열었다.

14) 이들 전시를 위해 Marnie Fleming, "Soo-ja Kim: A Laundry Field-sewing into Walking, Looking into sewing," in *Soo-ja Kim's Solo show*, Oakville Gallery (Ontario), 1997. Hans-Ulrich Obrist, An Interview "Sooja Kim: Wrapping Bodies and Souls," in *Flash Art*, no.92, (Jan-Feb, 1997) pp. 70-72.

Honghee Kim ed., "Conceptualizing the Ordinary," *Women: the Difference and the Power*, Seoul, 1994.

한스-울리히 오브리스(Hans-Ulrich Obrist)와 후 한루(Hou Hanru)가 관장했던 전시회를 위해 1997년 <보따리 트럭>작품을 만들었다. 한국에서 11일 동안 보따리를 가득 넣은 트럭을 가져왔으며, '방랑하는 삶'이라는 주제에 초점을 맞췄다.

15) Szeemann, *A Needle Woman*, Exh. cat. (Bern: Kunsthalle, 2001), no page printed.

매우 여성적인 활동이며, 여성들의 집안일이기도 한 바느질을 통해, 김수자는 그동안 그 가치를 인정받지 못하고 모더니즘으로부터 제외되어 일상생활의 영역으로 치부되어 버렸던 바느질이라고 하는 여성의 가사노동의 위상을 격상시켰다.

"저의 작품을 통해 바느질이라고 하는 일상적 활동에 의미를 부여하려고 합니다. 미술가로서 바느질에 대해 어떤 공감을 느껴요. 저에게 있어 이 평범한 활동은 어떤 미술적 가치가 있습니다. 바느질은 공연과 노동, 시간, 제의를 포함한 현대 미술 이슈들을 상당히 많이 가지고 있습니다"라고 김수자는 말한다.

<바늘 여인Needle Woman>

그녀의 잘 알려진 작품 중에 하나인 <바늘 여인Needle woman>에서, 김수자는 카메라를 등지고 서 있고, 세계 대도시들의 군중들은 그녀에게 아무런 관심을 주지 않고 그녀를 스쳐 지나가는 모습을 담았다. 검은 머리를 하나로 묶은 채 아무런 미동도 하지 않는 아티스트의 이런 모습은 마치 자신이 사람들을 하나로 이어주는 바늘인 것처럼 보인다. <바늘 여인>은 51차 베니스 비엔날레(2005)에서 Arsenale Show로 선정된 바 있으며, 이 쇼의 "언제나 좀 더 멀리"라는 모토가 말해주는 것처럼, 새로운 경향을 시도하는 신진미술가들을 선정한다.

<바늘 여인> 전시회 카탈로그에서 미술 비평가 해롤드 제만(Harald Szeemann)은 "꺾매고 펼치고, 접고, 포장하고 합치고, 묶고: 이런 활동은 베드커버에 사용되는 밝은 색상의 전통 천을 쓴다. 김수자는 기억과 이야기가 넘치는 자신의 천을 현재의 상황으로 셋팅한다. 김수자의 미술은 선불교와 묵상, 유체이탈, 정신과 힘을 비우기 등과 관련이 있다. 이로 인해 김수자의 작품은 서양의 실존주의 혹은 현상주의적 경향이 보편주의를 주장하기에 실존주의나 현상주의에 연결짓게 된다. 예를 들어, 김수자의 비디오에서 Da-Sein(그녀의 존재+그곳)만으로도 존재와 시간을 분석했던 하이데거의 존재(Ek-sistenz)와 어느 정도 연관이 있다."¹⁵⁾ 그는 또 김수자의 <바늘 여인>(1999)을 독일의 낭만주의 미술가 프리드리히(Friedrich)와 비교한다.

"... 김수자가 관람객으로부터 등을 돌려 자신 앞의 공간을 들여 본다는 사실만으로 그녀의 작품은 19세기 독일 미술가 카스파르 데이비드 프리드리히(Caspar David Friedrich)에 비견된다. 정확하게 구도의 정중앙에서 그림과 최전면에 평행하여 전신이 다 보이게 서있는 모습이다. 외로운 사람들은 엄청난 자연의 힘에 직면하고 있다. 이들이 우리의 시선의 객체이며 주체이다. 김수자는 존재와 부

재의 미묘한 균형을 잡아내었다. 그녀는 자신이자 동시에 '타자'인 것이다."¹⁶⁾

그는 자신의 비평에서 몇 가지 중요한 비평적 화두를 제기한다. 첫째, 서양의 오랜 형식주의의 관점, 둘째, 서양의 산물(유물)과 다른 나라의 산물을 연결하는 유럽 중심적인 서양적 관람객과 이론가들에 대한 질문을 제기한다. 이들은 결과적으로 모두 다른 지역에 대한 서양의 영향을 나타낸다. 게다가, 여성 작가는 남성 작가에 비교되고, 이는 결국 서양 남성작가로부터 발생한 원형이라고 넘지시 말하고 있다. 형식적 분석의 측면에서, 미술 제작 활동은 역사 속에서 자신의 특정한 자리가 있으며, 이런 자리는 서양의 학자들이 그 지형을 짜며 끼워 넣는다.

하지만 동시에 제만은 김수자의 작품을 '후기식민주의'라고 평가한다. 이것은 후기식민주의의 애매모호한 위상을 다시 한 번 보여준다. 후기식민주의에서 '후기'는 식민주의적 이데올로기의 허구성과 조작성을 비판하면서 특정한 지역과 인종의 식민주의적 이데올로기를 타파하고 없애려는 노력을 의미한다. 하지만 제만은 김수자의 작품을 서양적인 업적달성과의 선형적 관계에서 논의하면서 후기식민주의적이라고 예를 든다. 여기서 후기식민주의는 전형적인 남성의 발명품으로 모더니즘의 신화를 오히려 구축하고, 중심 이데올로기를 해체하지 않는다. 후기식민주의 이론이 여전히 서양과 동양의 서열적 차이와 분리에 기초하고 있고 동양을 중심의 경향을 받아들이고 있다고 본다면, 후기식민주의 이론은 자기 모순적이며 이론으로서 제대로 설 수 없다. 후기식민주의란 서양인들의 동양에 대한 관점인가? 후기식민주의는 동양 대 서양, 남성 대 여성, 정신 대 물질이라는 분리에 기반하고 있는가?

5. 후기식민주의와 비평을 넘어: 새로운 차이를 위해

호미 바바는 모더니티와 식민주의 비평에 유리한 위치로 변방 혹은 경계 개념을 이론화하였다. 지금까지 억압 받았던 사람들의 관점을 채택함으로써 바바는 역사기록의 권위를 전복시킨 것이다. 그는 자신의 많은 글에서 걸쳐 지속적으로 변화하는 경계와 불안정한 정체성에 대한 질문을 던진다. 권력과 지식의 식민주의적 담론에서 가장 눈에 띄게 나타나는 현상으로 모방은 자신보다 앞서간, 거의 유사한 것들 중에서 변화를 거쳐 인지할 수 있는 타자를 주체로 삼는 것에 대한 욕망이다. 바바는 모방은 서양적 관행의 창조적 수용까지 확대될 수 있으며, 이 과정에서 '로컬'(예: 한

국) 주체가 "타자"에 대해 논의할 수 있다는 것이다.

하지만 후기식민주의는 이론가들이 주장하는 것과는 다르게, 사례선택을 할 수 있는 요체가 존재하지 않는다. 내부 분열과 후기 자본주의 위기의 심화의 현상에 시달리던 서구 제국주의 독주의 위기를 비유해보면, 후기식민주의는 불안정한, 열려 있는 성질을 가지고 있다. 후기식민주의는 후기식민주의가 매순간 구성하는 형태를 반박(비판)하는 것을 목표로 한다.

"토착, 소수민족 및 원주민들의 근간이 되는 문서에 대한 편견에 대해 바바와 스피박(Spivak)과 같은 후기식민주의 비평가들은 흔히 로고스중심주의 혹은 형이상학에 대한 비판으로 시작한다 ... 후기식민주의 비평가들이 유럽중심주의에 전파를 처벌하길 원하는 것이 아니라면, 후기식민주의 비평가들은 자신의 자체적 비평의 방향을 전도시키고 소격화 시켜야 한다. 그래야만 후기식민주의 비평가들은 자신의 연구에서 삭제한 글로벌 시스템에 존재하는 지적노동분리의 근원적인 영향을 노출시키고 진정한 거리를 둘 수 있다"고 후기식민주의 이론을 넘어(Beyond Postcolonial Theory)에서, 산 후안 주니어(San Juan Jr.)는 말한다.¹⁷⁾

후안은 "이런 노력을 기울여야, 제1세계의 보수주의를 모방하는 "후기식민주의"의 "탈"이 아프리카나 아시아, 중남미의 대중으로부터가 아니라, 그들의 스승인 "위대한(sublime)" 서구의 마스터 이론가들로부터 인정을 받고자 애쓰는 위치로부터 벗어나게 될 것이다"¹⁸⁾라고 말한다.

후기식민주의성은 지역/위치성(positionality)의 언어상의 문제의 하나로, 이는 전세계 자본주의가 구시대적인 이데올로기 무기를 일신하기 위해 개발하고 사용해서 유색인종을 종속시키고 자본주의의 신규 유연생산체계에 인력을 공급하고 있다. 학자들이 지적하는 바와 같이, 이 이론은 경제(후기 자본주의), 정치적 상황에 의해 큰 영향을 받고 있으며, 서구에 의해 우리가 수혈받은 제도적 폐해로부터 빠져나오기 힘들 것으로 보인다.

1990년 이후, 한국미술은 다양한 장르와 주제를 통합함으로써 그 영역을 확대해왔다. 각 아티스트들은 자신만의 아이디어가 있지만, 여전히 타자의 역사(예: 서양의 역사)의 도움을 받아 평가를 받아야 하는 것처럼 보인다. 바바의 모방이론에는 유사성이 존재하지만 또한 차이에 대한 힌트를 제공하기 때문에 한국 현대미술에서 의미가 있다.

16) Ibid.

17) San Juan, Jr., *Beyond Postcolonial Theory* (New York: St. Martin's Press, 1999), pp. 57-58.

18) Ibid., p.60.

하지만 이런 양면적인 차이가 서양의 권력을 없애줄 수 있는가? 이런 차이는 이 위계질서를 전복시킬 수 있을 만큼 분명한가? 아니면 이 관계를 변화시키기엔 너무 약하고 은밀한가?

바바는 주체로서 서양의 위치를 비평하고, 미술지형도에 복수의 중심을 만들었다. 하지만, 미술사 기록에 있어 서양의 힘은 여전히 강력하며, 선도적 미술계와 그 외의 미술계 간의 관계는 쉽게 변화하지 않는다. 한 사조에서 최초의 작품과 추종자들(그리고 이후 작품들)을 구분하는 것이 점차 어려워지고 있고, 외형 혹은 외형적 요소들이 더 이상 비평의 핵심이 아니라고 하지만, 한국 미술은 여전히 서양에서 건너온 개념 혹은 태도에 의존하고 있다. 우리는 서양에 대한 의존성을 높이는 미술 작품의 이론적 유사성에 대해 좀 더 비판적인 태도를 견지해야 한다.

이들 이론적 및 개념적인 틀은 제도적인 권력과 맞물려 있다. 다른 나라와는 다른 한국만의 독특함에 대해 목소리를 내는 한국미술의 위상을 달성하기 위해서 미술가들은 기존 제도를 극복해야만 한다. 한국만의 이론적 토대 없이, 한국미술과 서양미술 간의 관계를 다룰 수 있는 진정한 비판적 관점은 존재할 수 없다. 반권력, 반제도야말로 한국미술의 질문에 대한 답이며, 한국미술을 로컬의 위치로부터 자유롭게 만들어줄 해답이다.

김수자와 니키 리는 의미 있는 공간의 결여 및 부재 문제에 대한 여성주의적 관점에서 다루고 있다. 모든 포스트 이론에 있어서 작은, 마이너한, 유사한, 2차적인, 가치의 대상이 대체되고, 전복된 것이다. 사물을 하나로 포장해주는 김수자의 보따리는 바느질로 만들어졌으며, 실을 켜 바

늘은 사물을 하나로 이어주어 새로운 형태를 만들어낸다. 김수자는 마치 바늘처럼 사람들의 상처를 꿰매주고 그들에게 편안함을 준다. 이원성과 두 부분의 반대를 극복하는 과정에서 - 어머니와 딸을, 과거와 현재를, 서양과 동양을, 삶과 죽음 간의 - 김수자는 생산자로서, 시각적 및 텍스트적인 혈통에서의 보유자로서의 여성의 삶을 찬양한다.

한국의 작가들은 차이를 인식하는 방법을 알고 있다. 그들은 '탈-' 혹은 '여성주의'의 이론적 틀에 대한 일반적인 주장에서 벗어나 실질적 차이를 제시한다. 그것이 '탈'에 대한 진정한 해답이다. 남성 중심적 주제, 감성, 이론, 표현에서 자신을 해방시킴으로써 한국 작가들은 자신을 투영하는 미술적 수단으로서, 여성의 정체성을 규정짓는 역사적 폭력을 분석하고 비판하는 틀로서 한국미술의 혼성 이미지를 활용하며 '한국 미술가'의 위상에 힘을 실어준다. 어쩌면 이들 이론들이 주장하는 것처럼 한국 미술가들은 진정 새롭고 다른 미술작품을 만들어낼 수 있으며, 이들 작품은 진정 그 어떤 것과도 그다지 유사하지 않다.

묵상자로서 김수자는 어머니와 딸을, 과거와 현재를, 서양과 동양을, 삶과 죽음을, 자연과 문화를 연결시킨다. 김수자는 최근 미술작품에서는 거의 볼 수 없는 현자, 선지자 정신을 대표한다. 카메라로부터 돌아선 작가는 전통적 주체의 위치를 부재하게 함으로써, 이분법을 해체하고 있다.

자신의 작품을 통해 통일-을 피함과 동시에 치유의 본능도 이뤄낸다. 구조적 이중성은 보따리 묶음에서 하나로 통일된다. (김수자의 작품은 형상적인 측면에서 한국만의 독특함을 지니고 있고 작가는 여성의 혈통에 대한 강한 감정적 유대감을 가지고 있으며, 여성의 힘을 찬양한다.)